

VESZPRÉMI NÓRA: FÖLFÚJT PIPERE ÉS KÖLTŐI MÁMOR.  
ROMANTIKA ÉS MŰVÉSZETI KÖZÍZLÉS A REFORMKORI MAGYARORSZÁGON  
HATÁRESETEK 3. L'HARMATTAN KIADÓ – KÖNYVPONT KIADÓ,  
BUDAPEST 2015. 240 OLDAL, 40 ILLUSZTRÁCIÓ

A fenti munka kis túlzással a napjainkban oly ritka korszak-monográfia műfajához sorolható.<sup>1</sup> Címébe rejtett, szinte blikkfangos felvezetése máris a problémák sűrűjébe viszi olvasóját. A Szerző okosan használta ki a mindenkori paratextusok jelentésfeltáró, értelemadó potenciálját; idézőjel nélküli archaizmusa szinte miliőt teremt. Igen, a hazai régiségek világában járunk és elődeink, a 19. századi művelődés elméletírói, kritikusai, műítészei szólnak így, az ironia hangján. Hogy miről? A művészet olyan produktumairól – versekről, novellákról, regényekről, festményekről, metszetekről –, amelyek egykor az olcsó hatásvadászat esztétikai gyanújába keveredtek, így nehezen, vagy egyáltalán nem jutottak be a mindenkori kulturális kánonba. Valamikor közkedveltségük ugyan letapintható, igazi tartalmaiknak, művészi értékeiknek azonban már az egykorú esztétikai elit sorompókat állított, így azok máig rejtve vannak. Időszerűnek látszik ezért, hogy friss tekintetet vessünk rájuk, ami nem lehet más, mint a 21. századi tudományosság sokfelé tájékozódó, elfogulatlan tekintete. A címadásba lopott *blikk-fang* innen nézve is „helyén” való. Mondhatni, funkcionális.

Veszprémi Nóra az európai romantika nagy témáiból különít el egy sajátos műcsoportot, hogy feltárja annak lényegét, és közelebb hozza napjaink befogadójához. Mik tartoznak ide? A Szerző által „romántos” avagy „gótikus” gyűjtőfogalom alá rendezett „rémes” történetek és azok feldolgozásai, különféle művészeti ágakban és műfajokban. Megidézésükkel egykoron az európai középkor éledt újjá, „modern” fénytörésben, a 18–19. század *couleur locale*-jával, érzékenységgel és fantáziájával átszínezve és továbbbörökítve. Rettenthetetlen lovagok és titokzatos várkastélyaik, kísértetek, ártó szellemek, boszorkányok, rablók, csábítók és csel-

szövők, akikben az emberi lélek sötét mélységei tárulnak fel: gyilkos szenvedélyek, roppant indulatok, gyötrő álmok, látomások, kísértések, vágyakozások, átkok, babonák, borzongások, bűnök, vér és halál. Közös bennük, hogy művészi megformálásuk a *szabálytalanság* akkortájt merészen újnak ható esztétikai normája jegyében történt. Nemzetközi kitekintésben a *gothic novel*, a *Rittergeschichte*, *Geistergeschichte*, *Schauerroman* témái, motívumai és alaki jegyei ezek, melyeket a külföldi szakirodalom igen gyakran „fekete romantika” avagy „vadromantika” néven tárgyal.

A Szerző először ezek történeti gyökereiről ad számot úgy, ahogyan azt az irodalomtudomány ránk hagyományozta. Nemcsak a „roman” szótó képzett alakjainak még eggyel korábbi, a 17. századba visszavezető eredetére derül fény a könyvben, hanem arra az elméleti oppozícióra is, amely szükségszerűen képződött meg e kedélyborzoló és formabontó műcsoport, valamint előzménye, a klasszikus antikvitas hűvösnek és mértéktartónak mondott eszményei, tanításai között. Román(tos) jelzővel illették azt, ami nem szép, hanem érdekes, ami nem szabályos, ám különleges, nem áttekinthető, inkább bonyolult, nem mediterrán, hanem északi, nem kellemes, inkább ijesztő, nem értelmes, hanem érzelmes, nem tárgyas, inkább szellemes stb.

A Szerző ezt a korszak-, ízlés- és stílusváltó minőséget járja azután körül a művészet történeti-társadalmi beágyazottságát igenlő nézőpontjával. Nyomon követhető benne, hogyan lett a Schlegel fivérek középkori költészettörténet-recepciójából általános művészeti mozgalom, hogy az ókori Róma bukását követően – vagyis egy antikvitas *utáni* állapotban – hogyan erősödtek fel az újlatin népek önálló

hangjai, és harsogtak túl a megörökölt klasszikát, hogyan jutott érvényre a kötetlen képzeletű művészi individuum, hogyan lett egy fosztóképzős, tehát privatív jellegű minőségből, a szabálytalanból pozitív kicsengésű esztétikai fejlemény. Tudjuk, hogy a művészi mintakövetésnek egy korszakkal korábbi követelményét, az imitációs természetű ábrázolást ekkor váltja fel a kifejezés, vagyis a művész belülről megélt, szubjektív élményeinek kivetülése, hogy végül az addig használt eredetiségfogalomnak is új értelmet adjon. Nem mellékesen a modernizmus születését is gyakran a romantikához kötik, s nem csupán a mi diszciplínánkban. Ám a közelmúltban megjelent könyvvel Veszprémi Nóra arra hívja fel figyelmünket, hogy ez a rendkívül összetett inspirációs közeg, amelyben – metaforikusan szólva – az értelem alszik, a fantázia pedig csapong, milyen sok kiaknáznivalót tartogat még számunkra.

Vajon a tudományos reflexió hogyan számol el vele? – kérdezi a Szerző. Van-e és hogyan is fest a romantika *egészét* illető, kutatói konszenzus napjainkban? Nos, a válasz igen frappáns ebben a primér forrásokkal és modern szakirodalommal remekül felszerelt kötetben. A definíció ugyanis Arthur O. Lovejoy 1924-ben először elvégzett kritikai-nyelvészeti felülvizsgálata<sup>2</sup> óta nem jutott nyugvópontra. A romantika kezelhető a klasszicizmus ellenhatásaként, egyéni vagy nemzeti kezdeményezések, eszmei áramlatok összességeként, vagy – „minimalista” közelítésben – egyszerű korszakjelölő fogalomként, ám akként is csak „jobb híján”. Ha ez így van, akkor a rettenet romantikája, amely – ha jól értem – csupán leágazása, nyúlványa ennek a nagyobb egységnek, még kevésbé körvonalazott jelenség. Az ebből adódó újabb kérdés: vajon hogyan állunk a *hazai* romantika-felfogással, s jutott-e abban hely a gótikus vonulatnak? Majd tovább: az irodalomtudomány nem halványuló fáklyafényében vizsgálva, milyennek tűnik fel saját diszciplínánk, vagyis művészettörténetünk számvetése ezzel a vonulattal és fennmaradt emlékeivel?

Veszprémi Nóra sorra veszi a művészettörténet-írás mérvadó klasszikusait. Szóba kerül egyebek között Lyka Károly, Fülep Lajos, Péter András, Hekler Antal, Genthon István, Németh Lajos és – többször is említve – Sinkó Katalin romantika-értelmezése. Az utóbbitól eltekintve Nóra a szereplők anyaggyűjtő és rendező elveit egy dologban egységesnek ítéli: a magyar művészet 19. századi képét a fenti szerzők, de talán mások tollán is főleg a *nemzeti narratíva* jegyében született, reprezentációs igényű történeti művek dominanciája formálta. Eszerint a magyar romantika generációról generációra örökített műhányadát mindig a nagybetűs honi História adta, még ha a *hon*, a *nemzet* és a *nem-*

*zeti* fogalmát más- és másként használják is immár két évszázad óta. Minden nagyelbeszélésben ez, ti. a történeti léteben megragadott magyar múlt, és a magyar múlt adta közös sors fűzi össze az alkotó egyéneket egymással és közönségükkel; hogy tehát a romantika nálunk már korai szintéziseitől fogva, s voltaképp tartósan *nemzeti romantika* volt és maradt – szól a tudománytörténeti diagnózis.

A Szerző számára ebből az következik, hogy a művészi szubjektum *egyszeri* ihlete, élményvilága, víziói, lelkének belső rezdülései, énjének titokzatos világába viaszszorított emóciói aligha zárkozhattak fel a morális kötelezettség gyanánt választott, magasztos *közösségi* témákhoz. A művészi rettenet hagyománya ilyen módon – s ez a kötet másik koncepciózus állítása – a populáris regiszterbe szorult, nem lévén más hely a számára. Nyomai egyre halványodtak az idő múltával: a nemzeti jegyben kiteljesedő elitkultúrára, az általa kiválasztott remekművekre, valamint a műalkotás egyre erősödő autonómiájára alapozott művészettörténet-írás pedig – maga is egy megszakítatlan hagyomány-sort képezve – csak hiányosan emelte át az újabb időkbe. A tradíciót Veszprémi Nóra szerint Sinkó Katalin törte meg *A romantika enciklopédiájá*-ba írt összefoglaló adalékával<sup>3</sup>, később pedig nagyszabású tanulmányok és kiállítások sorával. E munkáknak köszönhetően a szélesebb tömegek képi javainak ügye is beemelődött végre a művészetről való gondolkodásunkba. A Szerző tanítványi hálával szól erről az eredményről, és halad az így kijelölt úton, miközben persze választott tárgyának természete is errefelé tereli őt.

A vadromantika ugyanis – s ez újabb előfeltevés – eleve popularitásra, az olvasóközönség egyedeinek érzéki kíváncsiságára és fogadókészségére apellált, körükben fejtette ki „borzongató” hatását, amelyet a korszak vizuális eszköztára főleg sajtó-illusztrációk révén terjesztve segített elő. Azaz: a művészet végre a társadalmi élet szolgálatába állt – szögezi le Veszprémi Nóra mindjárt a Bevezetőben. Hogy ennek hatásmechanizmusába és egykorú megítéltetésébe bepillantasson, sorra kellett vennie a „romántos” irányzat gondolati előzményeit, elméleti gyökereit és szembesítenie őket a korszak hivatalos esztétikai elvárásaival, kritikusi nézeteivel. Így taglalja a fenségesről, a tetszésről, a jó ízlésről és a divatról szóló egykorú egyetemes tanokat és azok magyar visszhangjait. Bár a legtöbb elvi nehézség számára is bevallottan itt, a fogalmakat és módszereket elővételező részben merül fel, a modern irodalomtudomány vizsgálódásaira támaszkodva követeli a rettenet hagyományába illeszkedő művek mélyebb megértését és történeti-művészettörténeti integrációját. Mennyiségi, illetve

minőségi érvek egyaránt szólnának mellette – szögezi le. A nyilvános kiállítások kezdete (1840) előtt ugyanis a művészeti termelés nagy részét éppen ezek a tömegeknek szóló produktumok tették ki, amiből következően nekik adatott meg minden más műtípusnál hathatósabban formálni a reformkori közízlést.

A Szerző ezek után azt kérdezi: volt-e olyan korszaka a magyar művészettörténetnek, amikor a „romántos” és a nemzeti irány még kéz a kézben járt, autonóm műveket teremtve? A tárgyi bizonyítékokat Ligeti Antal felvidéki és balatoni várbrázolásai-ban találja meg, amelyek létüket a reformkori irodalom és festészet kivételes kölcsönhatásának köszönhetik, még inkább, mint eddig sejtettük. A magyar múlt e romlásnak indult, „szent helyei” az alapos forrásolvasásnak köszönhetően most ígéretes többletjelentésre tesznek szert. Mint kiderül, sötét falaik legtöbbször a nép ajkán tovább élő, véres történetek, rémmesék, legendák járják át, rejtett, de releváns tartalmakként tapadva azok festői ábrázolásaihoz. A jelenséget jól ismerjük a Hormayr–Mednyánszky féle kiadványokból, a *Taschenbuch*-ból, az *Archiv*-ből, Kisfaludy Károly *Aurorájából* és Kovácsóczy Mihály *Árpádiájából*. Ezek az irodalmi leírások, feldolgozások bőséges ihletforrást jelenthettek a reformkori képzőművészet számára is. Bizonyára nem csak a kötet bírálójának szerez örömet, hogy szép, elemző sorait Nóra Mihail Bahtyin híres esszéjének találó gondolatával toldotta meg. Eszerint a vár az egyik legjobban körülhatárolható *kronotoposz*: a térrel együtt magába sűríti az időt, művészi ábrázolása-kor pedig annak látható alakját adja. Nem *felidézi* azt, hiszen az még mindig *ott van* (*A tér és az idő a regényben*).<sup>4</sup> A lovagtermék így megmutatott, „sajátos szüzsétartalmai” okos magyarázatul szolgálnak a modern ember régiségek iránti, nem szűnő szeretetére is. Arra, hogy a muzeális – avatatlan szemmel nézve csak porosodó – rekvizitumok kedvelői miért tekintenek szinte kegyelettel a pusztulásukban is fenséges várak minden berendezett szegletére, az ősök arcképcsarnokára, a családi levéltárra, a fegyverek, harci kellékek arzenáljára. Az öröklődés specifikus emberi viszonyai ezek, melyek a letűnt idők és nemzedékek beszédes nyomaiként kérnek részt általános tárgykultúránkból.

Könyve további fejezeteiben Veszprémi Nóra a romantikus alkotómunka kibontakozásának társadalmi feltételrendszeréhez igyekszik minket közelebb vinni, s ennek legfontosabb eleme az ekkortájt születő társadalmi nyilvánosság. Ne feledjük, a hazai művészet intézményesülésének idején járunk! Az alkotónak és alkotásának ugyanis *ebben* a feltételrendszerben kellett a helyét, illetve közönségét megtalálnia, s ez új viszonyrendet teremtett.

A romantikus művészt társadalmi szereplőként felfogni persze „deromantizáló” gesztus is egyben, hiszen annak éppen kívülállása kérdőjeleződik meg – olvassuk a könyv II. fejezetében. A Szerző egy látható ellentmondással számol itt, mondván, hogy lázadó, független és követhetetlen természete *ellenére* utaljuk őt vissza a tömegekhez, s tulajdonítunk neki paradox funkcionalitást. A dilemmát elemző passzusok sora követi a polgárosodó, modernizálódó Európa zseniesztétikájától az egyidejűleg felmerülő civilizációkritikáig, a művész-szerep öröklött toposzaitól azok újfajta tipológiáján át az érdektől vezérelt, ill. érdek nélküli ízlésitéletekig, hogy kibontakozzék belőlük a romantikus művész alakja immár a reformkori magyar társadalomban is. A művész magasztos, de magányos hivatásáról szóló, III. fejezetben válik legszorosabbá a képzőművészet egykori összetartozása a szépirodalom-mal, és itt hangzik el ennek máig ható, elvi haszna is: „...a közkeletű reformkori művészeti nézetek rekonstruálásakor nem elég az elméleti szövegekre támaszkodni. A szépirodalom a művészettörténeti és művészetelméleti ismeretekhez átélhető, átérezhető kontextust teremtett, elhelyezve a művészt és a művészetet a világ többi dolgai között. A korszakban megjelent, művészeket szerepeltető irodalmi művek halmaza nem nevezhető különösebben bőségesnek, mégis meglehetősen koherens képet ad: a romantikus művész típusát rajzolja meg.”

A könyv második felében a gótikus rémület ikonográfiájához egy hasonlóan jelentős társul: a szerelemé. A IV. fejezet a biedermeier csendesebb miliőjét idézi meg, távol mind a romantikus zseni, mind a nemzeti narratívák hőskultuszától. A magánélet ezúttal az egyéni öröm forrásaként, a korszak folyóiratait is uraló téma lesz; könyvünk olvasója ehhez a nyugati szerelemfelfogás történetének alapos áttekintését kapja vezetőül. Újabb szófejtés eredményeképp a „román” szóalak itt egy speciális jelentéssel egészül ki: immár „regény”-ként értendő. E műfaj Magyarországon is sokáig egyet jelentett a szerelmi történettel, amely a szórakoztató irodalom, almanachok, divatlapok, zsebkönyvek közléseinek javát tette ki. A szerzői meglátás szerint a kulturális fogyasztásnak ebben a módjában az alkotóművész művé érlelt, saját érzelmi tapasztalatainak különös lélektani-esztétikai tétjét kell meglátnunk és méltányolnunk. Nevezetesen, hogy e művészi tapasztalatok közvetítő szerepet visznek olvasóik, szemlélőik felé, s ennek eredményeként öbennük is hasonló érzések támadnak. Az így átsugározott hatásokat Szerzőnk a klasszikával való szembenállás újabb jeleként értékeli: ott szépség és értelem, itt hatás és gyönyör. Úgy tűnik, a szerelem filozófiája és az érzékek tudománya (esztétika) e tárgy-

ban igen közel kerültek egymáshoz. A műbírálatok többsége ekkor érzékenység, erotika, szenvedélyek, illem és erkölcs kérdéseivel szembesíti a kortárs publikumot.

Hogy miként, azt a Szerző a női ideálkép recepciójában mutatja ki, legszívesebben Barabás Miklós *Galambpostájának* példáján. Ez a mű Veszprémi Nóra megelőlegezett értékelése szerint műfaji sajátosságaiban hordozta a „magyar művészet felemelkedésének reményét”, amennyiben e felemelkedés alternatív útját jelölte ki. Ez pedig abban áll, hogy új eszményként váltotta fel a nemzeti tárgyakat. Nórát ebben Sinkó Katalin egy sokszor idézett tanulmánya vezeti.<sup>5</sup> Raffaello, az érett olasz reneszánsz portréfestészete, az eszményítő klasszicizmus Venusikonográfiája ebben a fejezetben mint az eszmei és formaalakító hatások elindítói lesznek fontosak, s Veszprémi Nóra e hatásokról meggyőző műelemzések kíséretében szól. A női ideálképet különös esztétikai képződménynek tekinti. Ez – úgy mond – olyan tárgyként van immár jelen – s illeszkedik be így a Szerző „személyes, szerelmes” esztétikájába –, amelyet a néző saját tulajdon érzéseinek, benyomásainak hálójába fogad, amely köré saját történetet fonhat, amely egész testét-lelkét átjárhatja, és megrendítheti. Az ilyen művészet „nem elkülönülő szféra” – tudjuk meg –, hanem a befogadói fantázia és öröm életre hívója a korszak mindennapjaiban. A valóság percepciójának e másik módja azonban párhuzamosan létezett a nemzet összekovácsolását célzó, harsányabb, hazafias indíttatású mellett.

Ezt a kettősséget a Szerző az immár biedermeierbe forduló korszak változatlan jellemzőjeként ismeri el, avagy -fel. Áramoltatásuk igazi médiumának, a korszak almanach-illusztrációinak az V. fejezetben jut rendszerező figyelem. A szövevényes romantika, annak sokarcúsága mint tézis, további műelemzéseket követően végül ismét előjön. A korábbi fenntartások ellenére – tudományunknak viszont hasznára – Veszprémi Nóra az utolsó fejezetben mégiscsak felmutat egy kortárs monográfust, aki a romantika széttartó jelentésvilágát átfogó módon próbálta meg kiszabadítani a ráakodó terhektől, ismérveit pedig szilárdabb kultúrtörténeti alapokra helyezni. 1984-ben, Cambridge-ben kiadott biedermeier-korpuszában Virgil Nemoianu áttekintette a romantika hatalmas tárgykörét, s úgy jutott el a biedermeierhez, mint egyfajta „kijózanodáshoz” annak „részegítő éjszakája” után.<sup>6</sup> A nemzetközi tudós fejtegetéséhez Nóra hozzáfűzi: „...nemcsak a romantika tud megszeliődni, de a biedermeier is megvadulhat”. Állítását két híres festmény alapos szemrevételezésével világítja meg: az egyik Borsos Józseftől *Az elégedetlen festő*, a másik Madarász Viktortól *A bujdosó álma*. A kon-

cepció szerint az egyik esetben „a (vad)romantikus művész küzd a hatásvadászat bélyege ellen”, a másik esetben pedig „a nemzeti festészet kerül vissza a gótikus regények és népszerű illusztrációk kontextusába; oda, ahonnan a józan kritika már egy jó évtizeddel korábban kiszabadította”.

Veszprémi Nóra egy bűvópatakszerűen létező, az irodalmi alkotásokkal párhuzamosan futó képzőművészeti irányzat, illetve egy annak jegyében megformált témacsoport felderítésére vállalkozott; végső soron egy hiány nyomába eredt a reformkori Magyarország több szála felfűzhető kultúrtörténetében. A könyv legmarkánsabb tézise kétségtelenül a rémromantika vesztesnek ítélt pozíciója a nemzeti narratíva expanziójával szemben.

A mintegy 250 oldalas áttekintés sokat nyújt annak, akit vonzanak a színes, érdekfeszítő témák; a festészetben, irodalomban járatosabbakat pedig a nemzetközi és hazai tudományos megközelítések állandó mozgásban tartásával köti le. Az opus végén olvasható összefoglalás rokonszenves kéte-lye ezek után így hangzik: „...amit elképzeltünk, az vajon testet öltött-e a szavak egymásutánjában, a láb-jegyzetekben és a képtáblákban, a nehezen fogalmazott mondatokban?” A Szerző mindazonáltal reméli, hogy munkája még nem ért véget, hanem „átértelmezhető és továbbgondolható”.

Nos, kihasználva fiatal kollégánk kritikai visszhangra bejelentett igényét, írásának eme „nyílt végéhez” igazodnék néhány ajánló ötlettel, észrevétellel. Teszem ezt abban a reményben, hogy a most előttünk álló munka és annak alábbi megítélése szélesebbre nyitja a művészettudomány párhuzamos olvasataiból kinyerhető perspektíváinkat.<sup>7</sup>

#### *Az antropológiai nézőponthoz*

Csak megerősíteni lehet, hogy a romantika irodalmának szaporulata éves, illetve világviszonylatban is könyvtárnyi méreteket ölt. Megtermékenyíti a posztmodern gondolati konstrukciókat is, és erre a magyar könyvkiadás is felfigyelt. Maarten Doorman, az amszterdami egyetem művelődéstörténésze, a média- és kultúratudományok professzora *A romantikus rend* címmel nálunk is népszerű könyvében<sup>8</sup> például igencsak kiterjeszti az irányzat terét és idejét. Egy Paul Valérytól vett mottóval minden aggály nélkül „fosztja meg” a művészettörténet kedves korszakjelölő fogódzóitól, már írásműve elején. Eszerint „Képtelenség komolyan utánagondolni az olyan szavaknak, mint klasszicizmus, romantika, humanizmus vagy realizmus. Senki sem olthatja szomját címkékkel vagy részegülhet

meg azoktól.” Doorman kritikus hangon veti fel, hogy a romantikát többnyire művészeti irányzatként tárgyalják, azon belül is annak irodalmi fénykorához, az 1800 körüli idők Németországához és Angliájához tapadva.<sup>9</sup> Milyen kár, mondja, hogy csak ritkán teszik ezt világkép, paradigma, filozófia, életmód, *Lebenswelt* gyanánt.<sup>10</sup> Márpedig a romantika inkább ez utóbbi minőségeket viseli magán, ráadásul véget nem érően. Nemcsak jelen volt egykor, *hín*. Felvezető mondatával így provokál: „A romantika hétköznapi tapasztalat.” Ez úgy értendő, hogy a romantika nem, vagy nem csupán történeti alakulat, nem, vagy nem csupán stílus, amely többnyire a magasabb rendűre, vagyis metafizikai aspektusokra apellált születésekor, hanem mindmáig velünk él észlelésünkben, fogalomkészletünkben, viselkedésmódunkban és szokásainkban. Akárcsak a Mihail Bahtyint megérintő várkastély – tehetnénk mi hozzá. A fenséges természet iránti áhítat, a magányos séta, az odaadó barátság, a rajongó szerelem, a mámorító szenvedélyek ugyanis a romantika rögzítette *mentális konvenciók*: a nyugati emberre jellemző, múlhatatlannak mondott attitűdök. Fennmaradásuk, antropológiai állandóvá emelkedésük a romantikának köszönhető. És végül, innen eredeztetjük a művészetek egyszerre individuális és kollektivistá irányultságát is.

Ha a holland tudósnak igaza van, akkor kutatásaival Veszprémi Nóra éppen ezeknek a szokás- és viselkedésmintáknak, emóciós kultúráknak a korai forrásvidékére érkezett, ahol a ma történésze is talál még észrevenni valót. Mert a *Lebenswelt* nem véletlenül hangzott ezúttal németül; rétegzett értelmét a romantikus bölcselek – így Herder, majd a Schlegel testvérek és művészbárataik – teremtették meg. Egy organikus szemléletre alapozott, azaz a világ mozgalmas teljességét hirdető, jellegzetesen romantikus diszpozíció volt ez, amivel az ember hármas alávetettségét vallották: a külső természetnek, azaz az életnek, a *népnek* és a *nyelvnek*. Mind-egyiket együtt, de külön-külön is annak a történeti időtapasztalatnak a birtokában fogták fel, amelynek változékonyságára persze nem ez a korszak kezdett felfigyelni. Az élet, a nép és a nyelv ekkor már egyre inkább *múltja* addig ismeretlen mélységeiben kívánt kibontakozni, előrehaladni, „kifejlődni”, s vált a romantikus szellem egyetemes specifikumává. Az élet pedig e felfogásban megannyi teremtmény, képződmény, lélek, forma és persze *történet*, ahány csak valaha létezett, és mindegyik önjogán. Novalis megfogalmazásában: „Minden történelem tartalmaz egy életet [...] Így minden élet egy történelem.”<sup>11</sup> Ennek princípiumán konstruálódik az a klíma-tan és az a népkarakterológia is, amely az emberiség változatos égtájaihoz nekik

megfelelő, tőlük formált lakókat, népességcsoportokat és nemzeteket rendel. A romantikusok számára tehát minden érték egyszeri, individuális alakzatokban jelenik meg, s akként lesz a legkülönfélébb – bölcséleti, költői, prózaírói, értekező, tudományos, festői stb. – szemlélet tárgya. Kisfaludy Károly, illetve a Hormayr-kör évtizedeiben a verbálisan terjedő és lejegyzésre érdemes legendák, a lovagregény mintájára megformált regényes élet-történetek, a novella, a történelmi regény, az útleírások, a környezet „rajzolatai”, illetve a „magyar történet”, értsd: a nagy személyiségek, nemzetségalapítók, uralkodók életrajzán – a korábbi krónikairodalmon – nyugvó História megannyi műfaja egymással még sok rokon vonást mutatott.<sup>12</sup> Ehhez készülődik felzárkózni és önálló rangra emelkedni az eposz, a népköltés, a népszokások, a néphiedelmek és az ősvallás még átjáratlan forrásvilága; utóbbi háromnak majd „mitológia” elnevezéssel kutatják nyomait és keresik helyét a bontakozó nemzeti narratívában.

Ezt okvetlenül előre bocsátanám a romantika közös eszmehorizontjaként, amelyből a Veszprémi Nóra tételezte két erő, az (alkotó) szubjektum, illetve annak nagyobb közössége (kollektívuma) egyaránt kirajzolódhat. Ez adott a magyar reformkorban is teret és rangot az egyénnek, egyidejűleg pedig a saját létében megismételhetetlen, egyszeri utat bejárt, azaz *szubjektumként* felfogott nemzetnek; ez táplálta a magánkörben terjedő mű- majd népmeséket, a klasszicizmusra következő – szentimentalizmusként is ismert – hullám érzelmkultuszát, más szintre emelve pedig a kultikus módon művelt történetírást – legyenek ezek a művészet vagy a tudomány feladataul adva.<sup>13</sup> A romantikát is magában foglaló *historizmus* két tartópilléréről van tehát szó, amely – én úgy látom – lényegileg *egy*. A romantika látszólag esztétikai természetű vonzódása a szokatlanhoz, a különlegeshez és a szabálytalanhoz ugyancsak ebből vezethető le, avagy ebből is levezethető. Tekintsük származékos fejleménynek, s nem csupán a normakövető klasszicizmus elvárásaival szemben. Helyét az a művészetfilozófia is biztosítani látszik, amely ekkortájt már szívesen lépett a nálunk gyér, Németországban viszont önálló történetet jegyző, régebbi „széptudomány” helyére. Johann Georg Hamann, a felvilágosodás heves kritikusa, a romantikus mozgalom fontos ösztönzője arra törekszik, hogy „festett filozófusok vagy az ő kicirkalmazott mellszobraik helyett más teremtményeket mutasson, és szokásaikat, mondásaikat, életük legendáit és tetteiket olyan színekkel adja vissza, amelyek közelebb vannak az *élethez*”. [kiemelés tőlem, K. E.]<sup>14</sup> Az elhatárolódás a spekulatív gondolkodás felé vág, illetve annak műalkotá-

sokba öntött művelőit illeti, akiket a német bölcseleti időszerűtlenség tart; ők már „emlékszerűvé” váltak, míg a „más teremtmények”, azaz a most zajló, eleven élet esetlegességeiben is ábrázolásra méltók.

A romantika mindent átható élet-elvének értelmében a magántörténetek és a honi történelem emlékei nálunk is egymást átjárva váltak közkinccsé, s mindkét halmaz fölé a haza eszméje borult. Felveti ez akár egy kevésbé oppozíciós tárgyalásmód lehetőségét is, amelyben a dolgok egymásba való átnövésén, és nem azok cezúráin van a kritikai hangsúly. Kovácsóczy Mihály Árpádiája például így zárja Erdély Vajdahunyad váráról sízóló beszámolóját: „A’ régi vár helyén, és annak omladéki között lakott szinte ez ideig egy tisztos szarándok, kit a’ környékbeli ájtatos nép alamizsnával bőven táplált. Ha Scott Walter szerencsésen tudta hazájának hajdani várait érdeklő meséinek bájoló tárgyává tenni, miért ne törekedhessenek Magyar költőink is a’ valódi történetet költői leleményekkel egyben-kötni? – és e’béli munkájokkal a’ szép-literatura mezejét, mind annyi virágokkal ékesíteni? – erre méltó tárgyat bőven kaphatnak őseink’ történetében, és hazánk’ régi omladékaiban.”<sup>15</sup> A múlt íme, a jelenig ért, s a hazai történelem a honvédőket és a hontalanokat is átfogta. A fenséges várakban édes dolog „szemünk elébe állítani az avatag történetek lánczát” – írja egy más megemlékezésben Mudszy D. jelzéssel Murány várának krónikása.<sup>16</sup> Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy milyen fontos a honi történetek *historiai* pontosságú továbbadása, akár még a pusztaszerelmi szála összpontosító legendák esetében is. Iménti regélőnk például a várúrnő, Széchy Mária és Wesselényi gróf elhíresült történetének irodalmi feldolgozását, Gyöngyösi István *Márssal* társalkodó murányi *Vénus*-át lábjegyzetben „korrigálja”, mondván, hogy költője a rím és egyebek kedvéért sok olyat mondott, „mi a’ történetírás komoly rostáján meg nem állhat”.<sup>17</sup> Kihallani ebből, hogy a történetírás a még képlékeny műfajok nehezebbjéből való; kontrollálhatja a szabad fantáziából táplálkozó poézist is.

#### *A közízlés implikációihoz*

Veszprémi Nóra nagyszabású korrajzában van egy elsődleges motivációja, amit az alcím is hirdet. Ennek bonyodalmairól már könyve elején vall. „Ez a könyv a reformkori közízlés vizsgálatát tűzte ki célul – egy nehezen definiálható fogalomét.” (Kiemelés az eredetiben, K. E.)<sup>18</sup> – olvassuk. A Szerző felleltéseinek tehát az ízlés, illetve mindjárt annak egy derivátuma, a közízlés lenne a választott lakmuspapírja. Ennek médiumán kellene lemérnünk, milyen

volt a vizsgált korszak olvasó- és képvásárló tömegeinek a befogadási hajlandósága, értékötődéseik, preferenciáik, vonzalmaik és averzióik. Aggályos azonban, hogy egy ilyen program nem inkább a modern (indusztriális) társadalmak *tömegkultúráját* vizsgáló szociológia felől érkezik-e, mint a reformkor felől, amely a művészeti közélet alanyi visszajelzéseit aligha tehette reflexió tárgyává? Vajon a közönség szól-e, amikor ízlése van terítéken? A múltól a recipiensig terjedő hatásmozgás számunkra hogyan érhető tetten? Miként lennének leírhatók egyáltalán ezek a régi, ezért nehezen megközelíthető mentális képződmények, amelyeket ma leginkább „kommunikatív stratégiáknak” mondanánk? Az olvasó meggyőzésének módja ezért – úgy vélem – az ízlés teljesebb körű fogalmi átvilágítása lett volna, legalább a tárgyalt évtizedekre vonatkozóan. Mikor lett rá magyar szavunk, kik használták és hogyan a nyelvújítás, a nemzeti művelődés és az intézményszerű tudományosság korszakában? Egyáltalán, miként manifestálódott, majd különült el, osztódott tovább? Hogyan és mikor vált el az ízlés a közízléstől? Egy ilyenfajta, hermeneutikailag előzetesen kimunkálendő szituációban kerülhetne sor a *Fölfűjt pipere* manak szülő, valóban fontos kérdésére: miért sújtotta feledés a romantikus hagyománynak ezt a rétegét a művészettörténet későbbi szintéziseiben? E ponton tennék egy módszertani kitérőt.

Könyve elején, a *romantika* kifejezés felmerülésekor Veszprémi Nóra alaposan, összefüggéseit áttekintve helyezte azt el a vizsgált kultúra európai és magyar időtérképén. Csak igenelhető ez, metodológiailag is. Túl azon a természetes elváráson, hogy mondandónkat mindig világos nyelvi keretek közé illesszük, a fogalomtörténet (*Begriffsgeschichte*) napjaink egyik leggyümölcsözőbb társadalomtudományi irányzata. Bár Szerzőnk nem hivatkozik rá, ez az iskola arra „képezi ki” művelőit, hogy a történeti forrásokban kulcsszerepű *szavakat* a nekik megfelelő *dolgokhoz* igazítsa. Másképpen, hogy helyes viszonyt teremtsen közöttük úgy, hogy az időbeli változásnak kitett, egykori értelmük a mai tudat számára is hozzáférhető legyen.<sup>19</sup> A nyelv ugyanis sosem meríti ki a dolgok végtelen természetét – ezt senki sem tudta a romantikusoknál jobban. Michel Foucault-val frissítve a gondolatot, a nyelv „nincs elválasztva a világtól”, ezért mindig is „a felismerések helye marad”.<sup>20</sup> A fogalmak ugyanis *reprezentációs formák*, melyek egyszersmind az általuk felidézett világok plauzibilis magyarázatait is magukban rejtik. Kötött – adott esetben szerteágazó – jelentéseik feltárása mindig rekonstruáló, interpretációs jellegű munka; a fogalomtörténet gyakorlata nem véletlenül nőtt ki a filozófiai hermeneutikából. Többnyire a történettudomány aldiszciplínájaként

ismert, valójában több annál. Érvénye mindenütt jelen van, ahol csak *nyelv* és *valóság* kapcsolata kérdéssé válik. A fogalomtörténet képes annak mélyére nézni, *ahogyan* az előbbi leírja és elrendezi tapasztalatainkat. Hogy csak két, nemzetközi rangú teljesítményt említsek ebből az iskolából: Reinhart Koselleckét (1923–2006), valamint Szűcs Jenőét (1928–1988). Saját szakterületükön túl mindketten jelentős befolyással voltak és vannak a külföldi, illetve a magyar szellemtudományra.

Ez az iskola számol a fogalmak korszakonkénti egymásba fonódásával, hálózatszerűségükkel, ahogyan a romantikus művész alakjához Veszprémi Nóra is eszmék egész sorát rendelte.

Ám itt vissza kell utalnunk az egyéniség bölcseletileg és poétikailag egyaránt kimunkált, romantikus tanához, mert heurisztikus szerepe lehetett volna az ízlés további explikációiban. A szubjektum-elv ugyanis átrendezte az újkori kultúra és művelődés minden szegmensét, így a szépről és az ízlésről szólókat is. A filozófiai esztétika egyik legnagyobb fordulata a kanti ismeretelméletből származik, és – megengedhetetlen alkalmi rövidítéssel – az ízlésítéletek *szubjektívvé* nyilvánításában áll. Az *ítélőerő kritikájának* (1790) 17. §-ában Kant leszögezi: „Hiszen minden ítélet, melynek az ízlés a forrása, esztétikai ítélet, azaz meghatározó alapja a szubjektum érzése, nem pedig egy objektum fogalma. Meddő fáradozás az ízlés olyan elvét keresni, amely meghatározott fogalmakkal adná meg a szép általános kritériumát, hiszen amire egy ilyen keresés irányulna, az lehetetlen, önmagában ellentmondásos.”<sup>21</sup>

Ami tehát a kötetünk által tárgyalt időben már jócskán „fogalmát” veszti – ismét rövidre fogva –, az a művészi *szép* normatív mibenléte. Innen már csak megvalósulásának történeti sokfélesége indítható, amelyek fölött szubjektumok sokasága hozza a maga ugyancsak szubjektív ítéleteit, ízlések megengedett elkülönültségét vonva maga után.

Az univerzális gondolkodásnak nagy hatású – valóban paradigmaváltást hozó – felismerése lett ez a felvilágosodás végén és a romantika hajnalán; egyszersmind igen heves ízlésviták állandó referenciája a magyar értelmiség köreiben is. Veszprémi Nóra könyvének fogalmi kereteket és módszert taglaló I. fejezetéből a magam részéről hiányoltam ezt Kant nevének többszöri említése ellenére is, mert *konzekvenciáinak* nem láttam jelét. Az ítéelő szubjektum – bárki legyen az – ezzel a fordulattal mintegy „csatát nyert”, a művészi szépet illető nézetek pedig osztódtak, multiplikálódtak. Nóra azonban nem ezen a nyomon indult, hanem az ízlésnek két, egymással szemben álló – már adottnak tekintett – változatával, ti. a *műértőével*, illetve a *közönségével*.

Feszültségük is készen állt már kezdettől fogva. Felütésében a közönségízlés egy (sajnálatosan) *negatív* fenoménként van adva; ő a rossz(nak mondott) pólus, amit a *műbírálok* – azaz a jó ízlés letéteményesei – ostromozó szóhasználatával tüntet föl ilyenek, amit azután forrásszövegek volnának hivatva illusztrálni. Így kapunk betekintést mindjárt a kötet elején Henszlmann Imre, Dessewffy Aurél, Ignaz Jeitteles és Immanuel Kant semmilyen logikus sort nem alkotó megnyilatkozásaiba, hol az ízlés (*Geschmack*), hol a *közízlés* kapcsán. Egy fogalomtörténeti „propedeutika” során ez a szétszalazatlanság kiderült volna, a *közízlés* pedig elnyerhette volna a köznyelvin (kivált a main) *tüli*, terminológiai érvényét. Pedig a 17–18. oldalak igenis tartalmazzák a magyar nyelv e fordítás révén előállt esztétikai-filozófiai szakkifejezését, ám kulcsszerepének felismerése nélkül. A későbbi fejezetek megértési lehetőségének egy korán elszalasztott pillanata ez Veszprémi Nóra invenciózus műelemzésekben gazdag könyvének első lapjain. Mert miről is van szó?

A fenti szerzők szövegeiben váltakozva előforduló „köz-tetszés”, „közérzés”, „közfelfogás”, „köz-ízlés”<sup>22</sup> megfelelője az angol *common sense*, a francia *sens commun*, a német *Gemeinsinn*, mely hosszú előtörténete után Kantnál kapta meg kategoriális rangját, és pedig az ókori retorikatörténetben elnyert latin nevén, mint *sensus communis*.<sup>23</sup> Eredetileg, de még a felvilágosodás és a romantika korszakküszöbén is olyasmit takart, mint „józan ész”, „közönséges emberi értelem”. Jelzős tagja, a *communis* inkább azt adja tudtul, hogy az érzéki-észleleti értelmű *sensus* több, vagy sok emberre terjed ki, hogy mások is osztottnak benne, mintsem azt, hogy alacsony értékű, azaz „vulgáris” lenne (amit leginkább a német változat sugall). *Sophia* és *phronészisz* régi alternatíváiról, kétféle episztéméről van szó: az észbeli, logikai, spekulatív stb. úton megszerezhető ismeret, tudás és valóságelsajátítás áll szemben olyasvalamivel, ami inkább intuitív belátás, bölcsesség, természetes érzék, gyakorlatias hozzáállás dolga; nézetazonosság, amihez mindenki tarthatja magát. Jellemző a kettő átjárhatóságára, hogy a humanista tradícióban művelhetőnek, alakíthatónak tekintették. A racionális megismerés alkonyán – és számunkra most ez lenne fontos – a *sensus communis* kezdett affektív vagy egyenesen erkölcsinek mondható tartalmakkal feltöltődni. Így lett belőle *közös érzék*, *közös érzés*, *közhangulat*, *közérzés*, *egyetértés* stb. Olyan aspektusok, amelyekben az ember társas meghatározottsága és társas elkötelezettsége, tehát érzéki-individuális és kollektív szellemi-erkölcsi pozíciója *egyszerre* van jelen. Újkori sikerét gyaníthatóan az utóbbival összefüggésben, a nemzetgondolat európai éledésének köszönheti. A *sensus communis* napjainkban „huma-

nista vezérfogalom"-ként tért vissza a tudományos párbeszédbe. Két másikkal együtt (képzés, illetve ítélőerő) Hans-Georg Gadamer vette észre értelem-módosulását Giambattista Viconál: „Vico szerint az emberi akaratnak nem az ész elvont általánossága ad irányt, hanem az a konkrét általánosság, melyet egy csoport, egy nép, egy nemzet vagy az egész emberi nem közössége jelent. Ennek a közös érzéknek a kiképzése döntő jelentőségű az élet számára.”<sup>24</sup>

Kant ízlésfogalmának ugyancsak ebből, vagyis a *sensus communis*-ből kell majd kiválnia röviden úgy, hogy közvetítsen az ember két képessége között. Ő így fogalmaz: „A *sensus communis* azonban a közösségi értelmében vett közös érzék eszméjét kell érteni, vagyis egy olyan megítélő képességét, amely reflexiója során gondolatban (a priori módon) tekintetbe veszi mindenki másnak a megjelenítésmódját, hogy ekképp ítéletét mintegy a teljes emberi észhez igazítsa...”<sup>25</sup>

A Veszprémi Nóra által idézett szövegekben a *sensus communis*-ből (mert mi másból?) magyarított közízlés nem jelentette – nem jelenthette – a műértő-énél alacsonyabb, pallérozatlan, közönséges, felülbíráható, ostorozható stb. ízlést, vagyis valamiféle populárisba lenyúló alternatívát. Magas ismeretelméleti szerepét megtartva az egyetemes esztétikák kategóriájává lett. A kanti *Gemeinsinn*-ből levezetett *Geschmack* – én úgy vélem – igazi megoldó kép-let gyanánt segíthette volna Nórát a közösségétől elváló (elválasztott) *romantikus művész* alakjának megrajzolásában is.<sup>26</sup> Ez a mindenki által osztott közérzék ugyanis még a követhetetlenül eredeti alkotót, a zsenit is korlátozhatja: „Mert ha a képzelőerő szabadsága nem ismer törvényeket, úgy minden gazdagsága csak értelmetlenséget eredményez; és az ítélőerő az a képesség, amely a képzelőerőt hozzáigazítja az értelemhez. Az ízlés tehát, miként az ítélőerő általában véve, fegyelmezi (vagy neveli) a zsenit: szárnyait alaposan megnyirbálva kifinomulttá és csiszolttá teszi, de egyúttal irányítja is, merre és meddig terjeszkedjék, hogy célszerű maradjon; s világosságot és rendet vivén a gondolatok teljébe, az eszméket tartóssá teszi, képessé arra, hogy nem szűnő és egyben általános tetszést élvezzenek, hogy mások kövessék őket, és hogy szakadatlanul előrehaladó kiművelés tárgyai legyenek.”<sup>27</sup>

Mindenesetre, amikor egy 19. századi magyar író, költő, műkritikus stb. közérzékről, közszellemről<sup>28</sup>, vagy közízlésről ír, akkor bizonyosan a fenti képzetkörben mozog, keresse akár a művészi szépet, a művészet társadalmi feladatát, intézményeinek és tudományának helyét vagy a művészi szubjektum küldetését. Akár az antik retorikai hagyománytól indítatva, akár Kant univerzális gondolatát magyarrá adaptálva, de zajlik a reformkori

Magyarország nemzetté alakításának folyamata: a *közérzék* éppen a nemzeti kultúra nagy szövetének létrehozásában vállal egyszerre esztétikai és erkölcsi szerepet. A nemzet „öneszmélő” individuumként, egyéniségként akarja a neki megfelelő, vele adekvát lényegű irodalmi és képi ábrázolásokat látni a különféle művelődési minták és eszmények küzdelmeinek idején, s erős integrációs potenciálja miatt a *közérzék*re minden oldalról hivatkozni és apellálni igyekeznek. E küzdelmek során ezért a *sensus communis*, az ízlés, sőt, a divat is folytonosan gyarapodó konnotációk terepe lesz, amelyekből majd a *nemzetinek* a szempontja bizonyul leginkább életképesnek. Az értékválasztás irányát sosem maga a kifejezés, hanem annak *használata* jelzi mindenkor; az ízlés milyenségére következtetni is mindig az adott szövegösszefüggésből kell.

A szöveg viszont – s ez a problémánk! – ekkor már az írásos módon ítélkező szubjektum saját tulajdonaként van adva; ízlés tárgyában tehát megint csak *nem* a közönséghez, hanem magához az ítélkezőhöz jutunk vissza. Ez a felismerés ott van Nóra szövegében is, ám a szálát hamar elejti. „De ha volnának is elegendő számban ilyen forrásaink – hiszen pl. naplókban, emlékiratokban rendelkezésre állnak egyes szám első személyű vallomások egy adott személy ízléspreferenciáiról – a közízlés akkor sem monolit, és így a forrásokból legfeljebb egy egyén vagy az ő legközvetlenebb köre ízléséről szerezhetnénk benyomásokat.”<sup>29</sup> – vallja meg a módszertani nehézséget. Ezután viszont arra jut, hogy a közízlésnek „nem egy jelentése van, hanem kettő, és ezek menthetetlenül összebogozódtak”. Majd így összegez: „Közízlésen egyfelől egy létező és empirikusan megragadható valamit értünk: a többség, az átlagember, a nagyközönség ízléspreferenciáinak összességét. Más oldalról nézve viszont a közízlés elvont fogalom, elképzelt dolog, amihez képest definiálhatják magukat azok a művészek és műértők, akik eredeti, elit, kifinomult alkotásukkal vagy ízlésükkel szeretnének kitűnni. A romantika korában ez különösen fontos, hiszen a filiszterektől való elhatárolódás a romantikusok öndefiníciójának lényegi része. Mindez pedig új fénybe helyezi azokat a szövegeket is, amelyek eredetileg a közízlés vizsgálatára ösztönöztek.”<sup>30</sup> Ha meggondoljuk, hogy a műbírálathoz ekkor már önálló egzisztenciát adó szaktevékenység, nehezen tudjuk művelőit bárkitől is elhatárolódó önértékesítőnek tekinteni. A cél éppen az ellenkezője: az olvasó- és vásárló közönséget *nevelni* kell, a művelődés magasabb szintjére emelni, amelyen maga a képzett műkritikus áll. A közös érdekből elvégzendő önnevelés (képzés!) a *sensus communis* józan erkölcsi parancsával együtt



már a felvilágosodás idején ugyanabban az ideális mezőben tartotta mindkettőjüket.

Veszprémi Nóra jelzi a közönségízlésre közvetlenül vonatkozó forrásszövegek hiányát, ám minden ilyenmel ő maga is a szubjektív ízlésítéletek alanyai, a műbírálok vagy értekezők *személyéhez* kénytelen visszajutni. Az esztétikai ítéletnek, sőt az esztétikai tárgynak e fortélyos befoghatatlanságáról a korszak legelmésebb gondolkodóinak már a 18. század végén tudomásuk volt. David Hume azt állította, hogy a szépség nem *per se* válik a dolgok tulajdonságává, hanem a szubjektum *kijelentése* révén: „in the eye of the beholder”<sup>31</sup> létezik. Akárcsak a kanti filozófia tanításában: a szépség nem magánvaló adottság, amely a tárgyban *magában* lenne elrejtve. Egyéb hasonló tulajdonságok, mint például a fenséges, a különös, a kísérteties, a szörnyű, a rémisztő, az elborzasztó – a romantika különös jellemzői és Veszprémi Nóra tárgyai – ettől a korszaktól kezdve ún. „magfogalmaknak” tekintendők, és nem a dolgok lényegi minőségeinek.<sup>32</sup> Ugyanígy, ha Henszlmann „nyalka”, „édeskés”, „könnyű”, „csábító” műveket emleget, és kivált, ha eredetiség nélkülieket, az nem a művészet fogyasztóira, a befogadókra vetítendő, hanem a műértő ízlésének jelzőkövei, aki elutasítja ezeket a minőségeket. Az adott kontextus azután vagy elárulja, vagy nem, hogy melyik stílusirányról vagy kiknek a műveiről lehet szó *in concreto*, de a bíráló szavak élet az értelmező utókor nem fordíthatja a közönség felé. A Nóra által hatalmas energiával összegyűjtött reformkori verbális megnyilatkozásokból, műkritikákból tehát – én így vélem – a nézőhöz végül nem visz út.

Sőt, nem visz az irodalmi gyakorlat egy külön ágától, a már említett hivatalos műkritikától sem, amely az esztétikai tapasztalat egyik sajátos modelljévé lett a reformkori Magyarországon is. A műkritikus véleménye mögött ugyan tudatosan kimunkált ízlésítéletek vannak, adott esetben egész rendszer, amelyből azonban sosem vezethető le a – nevelő célzattal mégúgy megcélzott – *publikum* ízlése.

Meglepő, hogy Henszlmann Imre talán legközelebbi alkotótársa, Erdélyi János milyen világosan látta az esztétikai fenoméneknek ezt a klasszikus századfordulón radikálisan megváltozott mechanizmusát. Kazinczyt emlegetve, aki azt írta Berzsenyinek, hogy „ne tartsa áldozatnak” némely kevésbé jó munkáját „kirekeszteni”, s ugyanő az örök dicsőség kedvéért Himfyvel is tűzre vettette volna dolgozatainak felét, így háborog: „Vakmerőség nélkül lehet állítani, hogy mai időnkben lélek elleni bűnnek tartatnék efféle ítéset. Az nem ízlés dolga volna többé, hanem személyé, egyéné; annyira eltávoztunk az egyetemes elvtől, oly mélyen mentünk be a különösségekbe, az egyéni

határozottság, a személyi magánlét tömkelegébe, a privatiszimák titkaiba, a helyiség, vidékiség viszonyaiba, hogy az ítéshoz, midőn körütra indul a szépirodalomban, [...] személyes sértésre tántorúlhat, akarátja ellenére. A műből többé nem a művészre hajlik a következtetés, hanem a személyre.”<sup>33</sup>

#### *Alacsony regiszter és nemzeti kánon*

Erdélyi Jánosnak, az *Egyéni és eszményi* szerzőjének megbotránkozása a „keveset, de jót” követelő Kazinczy szigorán, visszavezet minket a *Fölfújt pipere* I. részben vázolt célkitűzéseire. Míg jelen sorok írója kétségesnek véli, hogy a könyv fejezetről fejezetre haladó interpretációiból megismertük-e a romantika *közönségízlését* – hogy ti. *azt* ismertük-e meg? –, annál nagyobb örömmel szögezi le, hogy a korszak ízlésformálóiét nagyon is; a művészet dolgában jártas literátorok széles körének nézeteit sosem láttuk ilyen bőséggel összegyűjtve. Veszprémi Nóra átfogó koncepciója, s annak alkalmi kidolgozásai átteteleken, de ha úgy tetszik, direkt módon is hordozzák az *esztétikai érték*, a műalkotássá válás Erdélyi által fentebb érintett elvét. Nem független ez sem az ízléstől, sem a kánonba kerülés feltételeitől, s mindezt lezárásképpen hoznám szóba. Könyvünk módszertani jellegű gondolatmenetét, amely lényegében ebbe torkollik, tanulságosnak vélem, nem szólva a belőle nyerhető perspektívákról a művészettudomány számára.

Veszprémi Nóra először *romantika* és *romantikák* dinamikájában igyekszik rendet vágni. Ennek során vitába száll Hugh Honour 1979-es, *Romanticism* című művészettörténeti munkájának alapvetésével, amely a romantikus művészi szubjektum „befelé forduló”<sup>34</sup> attitűdjéből, „érzelmi autenticitásából” kiindulva tekinti a romantikát minden korábbtól lényegileg különbözőnek. Az *eredetiség* ebből levezethető hívószava így azzal a következménnyel jár, hogy csak a kifejezetten „nagy” műalkotások kapnak figyelmet, a nyomukban fellépők vagy őket imitálók értelemszerűen nem. Kritikai-történeti alapon azonban Nóra különbséget észlel *eredetiség* és *egyediség* egykori jelentésében. Mint mondja: „...eredeti lehetett az is, ami szabálytalan, mert nem felel meg a klasszikus normáknak, viszont szabálytalanságában egy új irányzat (nevezzük *romántosnak*, *gótikusnak* vagy *festőinek*) tömegével termelt alkotásai közé illeszkedik.” (Honour sem tudott következetes lenni, hiszen a *style troubadour* darabjai igazán nem remekművek!)

Ebből a Szerző arra jut, hogy korstílusként a romantikának a nagy és a kisebb teljesítményeket

egyaránt számon kell tartania; mindent, ami bennük közös. Legfőbb kérdése ezért, hogy mit láthatott maga körül a reformkori közönség, „tekintet nélkül a művészi értékre, és hogy annak, amit látott, mi volt a jelentése a korszak kultúrájában...” A program szerint ezt olyan képek mutatják majd meg, „amelyeket nem ecsettel, hanem szavakkal festettek”. Ha a Szerző ezen valamiképp a műkritika érzéketlen (képszerű) nyelvét értette, akkor a művészet érzéketlen tárgyai, a képkultúrához tartozók ugyanakkor főként könyvillusztrációk, sokszorosított grafikák révén, tömegesen terjedve járultak hozzá az egységes romantikához. Így voltak ők a korszak-egész immanens részei, beleértve azokat is, amelyek a vad- vagy sötét irányzatból valók.<sup>35</sup> A népszerű ábrázolásoknak azonban – ha helyesen adom vissza – védekező szerep jutott, hiszen kritikusaik „az autonóm magas művészet nevében” szólaltak fel ellenük.<sup>36</sup> Veszprémi Nóra kutatási irányát éppen ez jelöli ki: „Mindezt szem előtt tartva könyvemben olyan megközelítésmódot választok, amely a »nagy« művek egymásutánjára koncentráló, hagyományos művészettörténet-írással szemben inkább a vizuális kultúra tudománya felé hajlik.”<sup>37</sup>

Anélkül, hogy belebonyolódnánk elit- és populáris kultúra egymáshoz való viszonyába, felvillantom egy modellértékű, magyar példáját. Mint már utaltam rá, a történeti tudat és az individuum mindennemű jogának tisztelete szentesítette az ízlések pluralizmusát. A művészettel és a művészi széppel kapcsolatos felfogások mindenütt egy hagyományképződési folyamatba illeszkedtek, s így történt ez nálunk is. *Magas* és *alacsony* kategoriális esztétikai feszültsége egy külön kis fejezet volt a 19. század első felének irodalmi gondolkodásában. A nemzeti hagyományok felkutatásának és összerendezésének idején, amikor Széchenyi és Kölcsey nyomán programmá vált a népek és produktumainak beemelése a nemzet egészébe, dolgozott Toldy Ferenc első, költészettörténeti összefoglalóján (*Handbuch der ungarischen Poesie*, 1828). Már ebben, de a későbbi szintézisekben is dilemma előtt állt: hogyan emelhető fel az irodalom alacsony regiszteréből származó népdal a művészi dal mellé, és hogyan tehető a nemzeti narratíva szerves részévé? Ha megmarad népinek, nem lesz művészi, ha művészié válik, megszűnik népinek lenni. S hogy milyen szerepből is indult a népi elem, azt jól jellemzi a *Hasznos Mulatságok* 1818. évi felhívása: „Az Anglusok, Franciák, Németek vetélkedve gyűjtögetik a' Köznép Dallait. Az ártatlan természet festi ezekben magát, és a' Nemzetnek természeti bélyege, erkölcsi szokása, 's életének foglalatosságai világosan kiteszenek.” A szerkesztő (Kultsár István) várta tehát összegyűjtésüket, mondván: „Így fentarthatnánk

sok együgyű: de szép gondolatot...”<sup>38</sup> Arról a nagy jövőjű, közismert nézetről van itt szó, hogy a népdalok a természet alkotásai; ahogyan Toldy még évtizedekkel később is aposztrofálja, „a költészet igénytelen természetgyermekai” [kiemelés tőlem, K. E.]. A naiv és az európai költői formákkal át nem nemesített szép tételeződik így, amelynek lényegében a 19. század közepéig csak a magas regiszter „felügyelete alatt” volt helye.<sup>39</sup> Hasonló mondható el a nép ajkáról jövő, prózai hagyományról is, amelybe kezdetben az elbeszélés, a monda, a legenda, a rege és a mese egyaránt beletartozott: a nyers, megmunkálatlan hazai őanyag műgonddal párosítva nyerhetett belépőt a nemzeti irodalom templomába. Ezt a tudatosodási processzust szakadatlan *kritikai diskurzus* kísérte a szépség, természet és művészet különböző felfogásairól, stíluseszményekről és azok különös konstellációiról. (Hangsúlyozzuk ismét, mennyi új forrást hozott e tekintetben Veszprémi Nóra jelen kötete.) Nemzeti nagyelbeszéléseiben Toldy is – amint azt monográfusa, Dávidházi Péter kiemeli – a *kritika* változatlan szükségességét vallotta, és a műveket az esztétikum önállóságának jegyében, válogató-érvelő módon tette mérlegre. Az értékelés „magabiztos eréllyel használt” normái pedig „a romantikus esztétikai alapelvre mutatnak: az eszményi irodalmi mű mintegy önmagáért létezve valósítja meg a szépet, nem pedig önmagán túli cél szolgálatában”.<sup>40</sup>

A szuverén műalkotás Veszprémi Nóráról szóba hozott *autonómia*-fogalma tehát az irodalomtudomány berkeiben kimunkálva, előállt már a század első harmadában. Nem a semmiből, hanem az irodalmi tudat(osság) magyar és egyetemes múltjának adaptálásával, hogy végül egységes nemzeti narratívák épülhessenek rá.

Kevésbé látszik – pedig tudható –, hogy e teljesítmény mögött a képzőművészet európai és magyarországi ügyeire figyelő értelmiségiek is ott álltak; a század közepén már épp azok, akik művészettörténeti diszciplínánk születésénél is.<sup>41</sup> Henszlmann Imre és Pulszky Ferenc pályakezdésének idején a „műérték” fogalma a köznyelvben szétszórva terjedt és hatott, s vált el attól, ami nem számított annak. Születésének heurisztikus pillanatát nem ismerjük, de a folyamat kezdetét jó lenne a módszeres textológia révén feltárni. A barátságokon vagy nézetközösségen alapuló csoportosulások legtöbbször egy-egy sajtóorgánium mögé sorakoztak fel, vállalva azok sajátos szellemi arculatát.<sup>42</sup> Ezzel párhuzamosan, a mindennapi térben zajlott az egykorú művészi praxis, kezdett kiépülni a kulturális intézményrendszer és működni a műpiac.

Veszprémi Nóra kortörténet szintű összefoglalása után még világosabban látszik, mekkora sze-

repe lehetett ezenközben annak a kritikai tevékenységnek, amely az akkori nyilvánosság műtételét alakítani igyekezett, élén Henszlmann Imrével.<sup>43</sup> Még komolyabb ok, hogy e műkritikusok kenyéradó gazdái, a már intézményesült magyar sajtó jó része a hazai művészet egyik legfőbb *képforrása* volt; ilyenként pedig joggal követel magának szisztematikus feldolgozást.<sup>44</sup> Sőt, ennek során egy saját természetének megfelelő szemléletet és módszert is. Mert az avatott műelemzések és a kötet forrásbősége mellett Veszprémi Nóra harmadik érdeme az, hogy belekényszerít minket a hagyományos művészettörténet-írás és a vizuális antropológia alternatíváinak végiggondolásába.

Az csupán a kisebbik – kompromisszumos – érv a Szerző részéről, hogy „a populáris ábrázolások gyakran termékenyítették meg a legkiemelkedőbb művészek munkásságát is, és sokszor a legegényibb képi invenciók is e források alkotó befogadására vezethetők vissza”.<sup>45</sup> Inkább az almanach- és folyóirat-kultúra, a képhasználat egykorú szövegekbe kódolt, de kritikátörténeti nézőponttal beszédessé tehető mechanizmusainak nyomába eredve mutatja meg az antropológiai közelítés friss lehetőségeit.

A Szerző ennek során irodalmi emlékek képi rezonanciáit és képek keltette mentális hatásokat mutat ki vagy rekonstruál a különféle romantikus attitűdökben. Az az igyekezete, hogy a művészet normatív minőségétől annak társadalmi rendeltetése felé forduljon, tágitotta szélesre látókörét. Végül pedig az antropológiai iskola utalhatta őt a nemzeti történelem, irodalomtörténet és művészettörténet különböző gyökerű narratíváihoz is. Ebből formálódott összegző meggyőződése, hogy a kísérteties romantika festészeti hagyománya „elfúló hangú” hagyomány: „...a rettenet asszociatív, erős érzelmi hatással bíró motívumai, amelyek ... a szubjektív művészetbefogadás alakzatainak számítottak, lassanként kiszorultak a magasművészet (egyben a nemzetinek tekintett művészet) köréből, és helyüket a közösségi identitás formálását megcélzó, deskriptív ábrázolási stratégiák vették át”.<sup>46</sup>

A *Fölfűjt pipere* avatott olvasója ezt a kijelentést a már egyezményesnek mondható tanulságok megerősítésének veheti: a magyar 19. századnak aligha van olyan aspektusa, amely a nemzeteszemlélytől elkülönülten lenne vizsgálható.

Király Erzsébet

## JEGYZETEK

1 Veszprémi Nóra: *Fölfűjt pipere és költői mámor*. Romantika és művészeti közlés a reformkori Magyarországon. Határesetek No. 3. L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, Budapest, 2015. Felelős kiadó Gyenes Ádám, olvasószerkesztő Tiszóczy Tamás. 40 reprodukcióval illusztrálva, forrás- és szakirodalmi jegyzékekkel ellátva, 240 oldal.

2 Arthur O. Lovejoy: On the Discrimination of the Romanticisms. In: Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XXXIX, 2. June, 1924, 229–253.

3 Sinkó Katalin: A magyar romantikus festészet. In: A romantika enciklopédiája. Festészet, szobrászat, építészet, irodalom, zene. Összeáll. Francis Claudon, ford. Balabán Péter. Corvina, Budapest 1990, 335–367.

4 Mihail Mihajlovics Bahtyin: A tér és az idő a regényben. Ford. Könczöl Csaba. In: *Uó: A szó esztétikája*. Válogatott tanulmányok. Budapest 1976, 257–302. A várkást mint kronotoposz a 298. oldalon.

5 Sinkó Katalin: Ideálkép, portré, életkép. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben. *Ars Hungarica* XV. 1987, 49–58.

6 Virgil Nemoianu: The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of the Biedermeier. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1984.

7 A *Fölfűjt pipere* című kötet alapjául szolgáló doktori (PhD) értekezés vitája 2012. december 11-én zajlott le az ELTE BTK D épületi előadótermében. Megjelent: *Művészettörténeti Értesítő* LXII. 2013, 153–167. Az alábbi

könyvbírálatban három olyan kérdéskört érintek, amelyeket az opponensek, Szvoboda Dománsszky Gabriella és Margócsy István – bár más-más hangsúlyokkal – ugyancsak felvetettek.

8 Maarten Doorman könyvét a holland kiadáson: *De romantische orde* (3rd ed. Bert Bakker, Amsterdam 2012) kívül először magyarra: *A Romantikus Rend*, Typotex, Budapest 2006 (Ford. Balogh Tamás, Fenyves Miklós), majd cseh nyelvre fordították le: *Romantický rád*. Prague 2008.

9 A Romantikus Rend i. m. (8. j.) 7.

10 Uo. 9.

11 Idézi: Lucien Braun: A filozófiatörténet története. Ford. Steiger Kornél. Holnap Kiadó, Budapest 2001, 245.

12 Vö. Fessler Ignác Aurél szerteágazó tevékenységét. Horváth János: Kisfaludy Károly évtizede. Az 1820-as évek kisebb írói. Budapest 1936, 4–9.

13 Nem mellelesleg: e két szféra, a tudomány és a művészet is közel van még egymáshoz a 19. század elején, azaz egy preszcientikus korszak sokféle literátori tájékozódásából épül a nemzet historikuma.

14 Uo. 240.

15 Árpádia. Honi történetek zsebkönyve. Szerk. Kovácsóczy Mihály. Első év. Kassán 1833, 75.

16 Uo. 76.

17 Uo. 103–104.

18 Veszprémi i. m. (1. j.) 12.

19 Szabó Márton – Szűcs Zoltán Gábor: Fogalomtörténeti perspektívák. *Múltunk* 56. 2011/2. sz., 4–19. A folyóirat egész száma a fogalomtörténeti eljárásnak van szentelve.

20 Michel Foucault: A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. Osiris Kiadó, Budapest 2000, 56.

21 Immanuel Kant: Az ítéleőrő kritikája 17. §. A szép ideáljáról. [http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_520\\_kant\\_az\\_iteleoero\\_kritikaja/ch03.html#id427320](http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja/ch03.html#id427320). Közreműködők: Papp Zoltán, Tallár Ferenc. Osiris Kiadó, 2003. 03. 31. 22 Veszprémi i. m. (1. j.) 16–17.

23 Vö. Immanuel Kant i. m. (21. j.) 20. és 40. §.

24 Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Gondolat, Budapest 1984, 38. Vico hivatkozott műve: De nostri temporis studiorum ratione, 1709.

25 Immanuel Kant i. m. (21. j.) 40. §. Az ízlésről, mint egyfajta sensus communisról.

26 Veszprémi i. m. (1. j.) 78–110.

27 Immanuel Kant i. m. (21. j.) 50. §. A zseninek és az ízlésnek a szép művészet alkotásaiban való összekapcsolódásáról.

28 L. Lotz Károly falkép-sorozatának egyik főalakját az Új Városháza karzatán. A Közzsellem, mely ott művészeteket és tudományokat köt össze, a megbízók kívánságának megfelelően nem más, mint maga Hungária. Vö. tanulmányomat: Lotz Károly és az „újabbí érá”. Modernizációs kérdések a késő historizmusban. In: Ars Hungarica 42. 2016/1. sz., 43–53. Hogy a Közzsellem allegorikus alak, azon felül eszmei középpont is, az a képek reprodukciós sorrendjéből nem derül ki, szöveges interpretációját viszont l. az 51. oldalon.

29 Veszprémi i. m. (1. j.) 12.

30 Uo. 12–13. A hivatkozott szakirodalmat (J. T. Clark: Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. Berkeley – Los Angeles – London, 1999) nem ismerem.

31 Idézi Gerhard Schweppenhäuser: Ästhetik: Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Campus Verlag, Frankfurt – New York 2007, 13.

32 Uo. A posztmodern esztétika már nem ontologikusan, hanem szemiotikailag fogja fel a tárgyat. Az esztétikai fenoméneknek nem a léte és objektív sajátosságaira kérdez rá, hanem arra a jelentéstelel világra, amelyek e fenoméneket a befogadókkal összekötik.

33 Erdélyi János: Kelmeiség a műköltészetben [1859]. In: Szemelvények Erdélyi János kritikáiból és tanulmányaiból. XIX. századi líránk történetéhez. Kiadta Erdélyi Pál. Franklin Társulat, Budapest 1901, 212.

34 „Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg”; H. Honour Novalistól való idézete. Veszprémi i. m. (1. j.) 26.

35 A fenti okfejtést l. Veszprémi i. m. (1. j.) 27.

36 Uo. 29.

37 Uo. 27.

38 Idézi Horváth János: A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfiig. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978, 112–113.

39 A fenti gondolatmenetet S. Varga Pál nyomán követtem: A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban. Balassi Kiadó, Budapest 2005, 261–262.

40 Dávidházi Péter: Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet. Akadémiai Kiadó, Budapest 2004, 488–489.

41 Tekintettel a „kezdetek” kimutathatatlanságára, szándékosan nem írok „alapítókat”. Vö. Marosi Ernő: Henszlmann Imre (1813–1888). A magyar művészettörténet-írás kezdetén. In: „Emberek, és nem frakkok. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Szerk. Markója Csilla és Bardoly István. Enigma könyvek, Budapest [2006], 29.

42 Elég itt az 1847-ben megalakult Magyar Szépirodalmi Szemlére gondolni, ahol Erdélyi, Henszlmann, Toldy és Pulszky együtt dolgoztak, s egymás közelében csaknem legfontosabb tanulmányaikat írták.

43 Egy meggyőző Henszlmann-pályakép érdekében Marosi Ernő nagymonográfia szintű feldolgozást hiányol. Marosi i. m. (41. j.) 31. Vitatnám e helyütt Veszprémi Nórának azt az állítását, hogy Henszlmann kritikusi munkásságát „mélyebben” megismertük volna (35. o.). Inkább úgy látom, hogy Tímár Árpád forráskötete (Henszlmann Imre: Válogatott képzőművészeti írárok. Budapest 1990) és az Ars Hungarica 1990/1. számában ugyancsak az ő jóvoltából közzétett, terjedelmes bibliográfia ellenére sem indult meg első művészettörténetünk publicisztikai tevékenységének feltárása. Alakját az újabb összefoglaló irodalomtörténeti munkák is sajnálattal nélkülözik, hogy itt csak a Szűcs Jenő nemzetfogalmaira nagyszabású tipológiát építő S. Varga Pálra hivatkozzam (A nemzeti költészet csarnokai, i. m. 39. j. 19.). Henszlmann kritikai munkásságát összefoglalja Széles Klára: Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikusi gyakorlata. Argumentum Kiadó, Budapest 1992, 46–83.

44 A hazai romantika-koncepciók áttekintésekor Veszprémi Nóra külön kiemeli a folyóirat-illusztrációk két jelentős kutatóját, Vayerné Zibolen Ágnes és Révész Emesét. Veszprémi i. m. (1. j.) 34. Utóbbi szerző legújabb – az övével azonos időben megjelent – feldolgozása minden korábbinál nagyobb áttekintését adja hűsz esztendő termésének, ugyancsak a vizuális antropológia gazdag szempontrendszerét alkalmazva: Révész Emese: Kép, sajtó, történelem. Illusztrált sajtó Magyarországon 1850–1870 között. Argumentum Kiadó, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest 2015.

45 Veszprémi i. m. (1. j.) 27–28.

46 Veszprémi i. m. (1. j.) 38.